

«La aguja fría del deseo»: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras¹

«La aguja fría del deseo»: the sensitive tropology of Margarita Ferreras

Anna CACCIOLA

Autoría:
Anna Cacciola
Universidad de Murcia, España
a.cacciola89@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5188-7292>

Citación:
CACCIOLA, Anna. «“La aguja fría del deseo”: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 71-95. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.04>

Fecha de recepción: 01/02/2022
Fecha de aceptación: 19/09/2022

© 2023 Anna Cacciola

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

La poesía escrita por mujeres que se produjo desde las postrimerías del Modernismo hasta mediados de los cincuenta se distingue por un subjetivismo copioso y cierto erotismo que procura contradecir el arquetipo femenino de ascendencia romántica y desacreditar el matrimonio en cuanto institución represiva de las exigencias liberales de las mujeres.

Propia del clima de emancipación femenina de los años treinta, la incorporación de referencias eróticas en las obras de las poetisas del 27 viene a complementar el panorama de libertades que reivindicaban. Con todo, la mayoría de las poetisas optan por estrategias estilísticas que insinúan, más o menos directamente, el elemento sensual, parapetándolo detrás de un sistema metafórico complejo, fundamentado en la ambigüedad genérica. Pocas son las que se decantan por un tratamiento franco e inmediato de los impulsos amorosos.

Entre estas últimas destaca Margarita Ferreras, otra de las grandes olvidadas de las autoras que operaron en el primer tercio del siglo XX, quien alcanza en *Pez en la tierra* (1932), su única obra publicada, la cumbre de un erotismo pionero e infrecuente. El poemario,

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

impreso por los Altolaguirre, consta de veintiocho composiciones que destacan por audacia, claridad expresiva y un realismo que puede tildarse de ardoroso. El presente estudio pretende proporcionar un análisis de las soluciones formales adoptadas por Ferreras para vehicular su concepto de erotismo y sensualidad. A través del análisis de algunas composiciones de *Pez en la tierra*, procuraremos explicar su peculiar uso de la tropología y el simbolismo de los elementos naturales, para luego explayarnos en los recursos metafóricos empleados para poetizar ese erotismo luminoso y atrevido.

Palabras clave: Margarita Ferreras, poesía femenina de la Edad de Plata, generación del 27.

Abstract

The poetry written by women that was produced from the end of Modernism to the middle of 1950s is distinguished by copious subjectivism and a certain eroticism that seeks to contradict the feminine archetype of Romanticism and to discredit marriage as an institution that represses the liberal demands of women.

The incorporation of erotic references in the poems of the women of the Generation of 27 not only is a characteristic of the climate of female emancipation of the 1930s, but also a complement to the panorama of freedoms that they claimed. However, most poets opt for stylistic strategies that hint, more or less directly, the sensual element, shielding it behind a complex metaphorical system, based on generic ambiguity. Few are those who opt for a frank and immediate treatment of love impulses.

Among the latter, Margarita Ferreras, another of the great forgotten of the authors who operated in the first third of the 20th century, stands out, reaching in *Pez en la tierra* (1932) the summit of a pioneering and infrequent eroticism. The collection of poems, printed by the Altolaguirres, consists of 28 compositions that stand out for their audacity, expressive clarity and a realism that can be called ardent. This study aims to provide an analysis of the formal solutions adopted by the author to convey her concept of eroticism and sensuality. Through the analysis of some compositions of *Pez en la tierra*, we will try to explain its peculiar use of the tropology and the symbolism of natural elements, to then expand on the metaphorical resources used to poetize that luminous and daring eroticism that we have been talking about, which blind by its calcining power.

Keywords: Margarita Ferreras, Silver Age women's poetry, Generation of 27.

Introducción

Las intelectuales que encarnaron la oleada de transformaciones sociopolíticas llevadas a cabo por la II República se vieron involucradas en un proceso de cambios que afectó incluso a las funciones de género. El sistema de patrones identitarios comenzó a tambalearse con la aparición de nuevos modelos de feminidad, opuestos al decimonónico, que se reflejaron en las artes y en la literatura.

Cabe destacar que, ya desde mediados del XIX, había comenzado a apreciarse un discurso lírico femenino anticonformista en la escritura de algunas de las escritoras románticas y finiseculares como Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Rosario de Acuña o Sofía Casanova, que ponía en tela de juicio los preceptos sociales de la época. Sin embargo, el punto de quiebra con la estética posromántica y sus estereotipos de género coincide con la aparición de las vanguardias. En efecto, la moderna poesía escrita por mujeres surge al amparo del experimentalismo formal de los *ismos*, de modo especial del afán de liberación poética y moral propuesta por el programa surrealista.

En general, la poesía escrita por mujeres en las postrimerías del Modernismo hasta mediados de los cincuenta se distingue por un subjetivismo copioso, evidenciado por el uso reiterado de la primera persona singular o por la creación de un sistema pronominal complejo, que busca la retroalimentación comunicativa de un receptor ficticio. Formalmente predomina la polimetría y el versolibrismo; solo en algunos casos esporádicos hallamos estructuras cerradas, como el soneto. Esa autorreferencialidad a la que venimos aludiendo se hipostasia en otros tres ejes temáticos frecuentes que vertebran la expresión lírica de las autoras: el ideal de la domesticidad, la herencia matrilineal y el deseo erótico. Respecto al primero de los puntos, se distingue cierta tendencia común a considerar el entorno hogareño como *hortus conclusus*² del que se desea la exclaustación. El vínculo matrimonial y las obligaciones que de ello proceden (cuidado del hogar, concepción, alumbramiento y crianza de la prole, violencia conyugal, relaciones sexuales exigidas...) se postulan como la expiación de una pena. De ahí el sentido de marginación que impregna esa poesía, la necesidad de instaurar lazos de hermandad con seres que comparten la misma marginalidad que el sujeto poético, y el anhelo de evasión y libertad, concretado en imágenes de movimiento o en alusiones al viaje.

Por lo que concierne al segundo punto, se hace hincapié en el concepto de maternidad, vivido o frustrado, y en las dinámicas que determinan la relación entre madres e hijas en distintos intervalos generacionales³.

Respecto al último punto, predomina la reivindicación de un papel activo en las relaciones amorosas, que procura contradecir el arquetipo femenino de ascendencia romántica y desacreditar el matrimonio en cuanto institución

2. Considérese que *Huerto cerrado* (1928) fue el título que Pilar de Valderrama dio a uno de sus poemarios.

3. Véanse al respecto: Gallop (1982), Hirsh (1987), Freixas (1996), Alborg (2000).

represiva de las exigencias liberales de las mujeres⁴. Esas poetas «se mostrarán simplemente partidarias del amor libre, no como vicio o comercio, sino basado en la más pura atracción física y espiritual entre dos individuos, sin importar el sexo del que formaría parte» (Luengo López, 2008: 35).

Propia del clima de emancipación de los años treinta, la incorporación de referencias eróticas en los poemarios de las mujeres del 27 viene a complementar el panorama de libertades que la población femenina había comenzado a reivindicar durante la modernización que sufrió España con la llegada del siglo XX y la posterior implantación del gobierno republicano.

Con todo, la mayoría de las poetas optan por estrategias estilísticas que insinúan, más o menos directamente, el elemento sensual, parapetándolo detrás de un sistema metafórico complejo, fundamentado en la ambigüedad genérica⁵. El traspaso definitivo del papel de amada al de amante, detectable ya en Josefina de la Torre⁶, se realiza en los versos más tempranos de Ernestina de Champourcin, quien da visibilidad extrema a la sensualidad femenina, alejándose de las poetizaciones propias del período. En *La voz en el viento* (1931), antes de replegarse en el angor lírico de su posterior poesía religiosa (*Presencia a oscuras*, 1952), no escatima referencias a lo corporal para reclamar la legitimidad de sus deseos sexuales⁷. Asimismo, Concha Méndez, en su primera colección, *Inquietudes* (1926), resalta de manera muy franca y directa el ardor de los impulsos que el sujeto lírico siente en un encuentro amoroso⁸.

Sin embargo, es en *Pez en la tierra* (1932), única obra publicada de Margarita Ferreras, donde se alcanza la cumbre de un erotismo pionero e infrecuente, que asombra tanto por su singular osadía, como por la calidad estilística de la versificación, alabada desde la aparición del poemario. Acudir a una interpretación cabal de la colección de la zamorana implica –amén de rescatar un corpus escasamente conocido– revelar su trascendencia en la cartografía lírica española de la Edad de Plata y alumbrar unos avatares biográficos sobre los cuales se ciernen aún varios misterios.

4. Recuérdense las reflexiones desarrolladas sobre el asunto por Margarita Nelken en *La condición social de la mujer en España* (1919) y Carmen de Burgos en *La mujer moderna y sus derechos* (1927).

5. Ejemplos podrían ser los poemas tempraneros de Lucía Sánchez Saornil, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi. Acerca de género y ambigüedad textual en la poesía considérense: Sahuquillo (1986), Persin (1987), Arias de la Canal (1997), Eisenberg (1999), Galvin (1999), Villena (2002) Cevedio (2003), Arenés (2007), Gómez Garrido (2013).

6. Véase «Tú en el alto balcón de tu silencio», de *Versos y estampas* (1927).

7. «Te esperaré encendida. / Mi antorcha despejando la noche de tus labios / libertará por fin tu esencia creadora. / ¡Ven a fundirte en mí! / El agua de mis besos, ungiéndote, dirá / tu verdadero nombre» (1991: 149).

8. «Conversamos / en la escalinata. / Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría» (1926: 15).

Semblanza biográfica y estado de la cuestión

Escasas son las noticias acerca de su vida. Fue rescatada del olvido por Quance (1998), en su ya canónica aportación a la historia feminista de la literatura española de Zavala (1998), sobre la cual se fundamentó la antología femenina de Merlo, *Peces en la tierra* (2010), cuyo título se inspira en la única colección publicada por la poeta. Chaparro Domínguez (2014) intentó perfilar más detenidamente los tramos de su enigmática y fragmentaria trayectoria vital, de la cual se desconocía hasta la fecha de fallecimiento y el lugar de sepultura. Pero fue Garcerá quien proporcionó detalles nuevos y actualizados, gracias a los cuales se pone coto a la vaguedad de sus datos biográficos, en el paratexto de su edición de *Pez en la tierra* (2016), recuperando el prólogo que Benjamín Jarnés había elaborado para su primer ejemplar, y la correspondencia –inédita– que la autora mantuvo con Miguel de Unamuno.

Afín a la Generación del 27 sin formar parte del núcleo fundacional de la misma, se movió con soltura en el ambiente cultural del Madrid del primer tercio del siglo XX, frecuentando las salas del Ateneo, la Residencia de las Señoritas o el Lyceum Club, codeándose con los intelectuales más importantes de esta época.

Integrante activa de las tertulias culturales de la capital y colaboradora puntual de periódicos y revistas, la autora va consolidando su incipiente carrera en el campo de las letras, aunque sus primeras andanzas las movió en el mundo del teatro, primero como *divette* en el music-hall del Palace (Retana, 1918: 8-9), luego como actriz.

Tras la publicación de *Pez en la tierra*, fue desapareciendo del entorno madrileño, en el que pudo prosperar económicamente y ascender socialmente. La causa de tal ausencia se podría achacar, en parte, a su personalidad –a todas luces polémica: su temperamento fogoso y rebelde, y sus pretensiones, a veces desproporcionadas, terminaron por apartarla de los círculos sociales que había frecuentado. Por otro lado, y tal vez como consecuencia de ese primer alejamiento, Ferreras empezó a padecer crisis nerviosas que necesitaron reiterados tratamientos médico-sanitarios y hospitalizaciones en sanatorios psiquiátricos. Después de una estancia en Valencia durante la Segunda República, y otra vuelta a Madrid, se desplaza a Alcañices, su pueblo natal, siendo beneficiaria de un subsidio por enfermedad, que le otorga la Dirección General de Beneficencia de la Junta Provincial de Zamora (Garcerá, 2016: 29-36). Falleció en Palencia, según las más recientes investigaciones de Garcerá (García, 2019), en 1964, en la residencia de las hermanas hospitalarias, donde está enterrada.

Contados, además, son los estudios de interpretación y crítica de su obra. Además de la ya citada Quance (1998), mentamos las contribuciones de Cole

(2000) y Mangini (2001), que se limitan al examen de poemas esporádicos o a una panorámica general de su lírica. Chaparro Domínguez (2014), en cambio, examina la imagen poética en la obra de Ferreras, siguiendo la metodología de lectura de Gaston Bachelard. La investigadora enfoca el análisis de los versos de la zamorana, atendiendo a los cuatro elementos de la naturaleza: aire, agua, fuego y tierra. Más recientemente, Población (2021) alaba la modernidad de su lírica, ensartando algunos versos en un rápido recorrido por su biografía. No tenemos constancia de ulteriores estudios.

Con la intención de colmar parcialmente el vacío crítico e historiográfico acerca de Ferreras, y en el intento de remontarnos a sus presupuestos estéticos, desplegaremos nuestro recorrido por núcleos temáticos, evidenciando, primero, las influencias de la tradición poética española pretéritas y coevas, para luego profundizar en el deseo erótico, mediado por la peculiar modulación del yo lírico femenino.

Pez en la tierra: edición y recepción crítica

Impreso por los Altolaguirre en 1932, con un prólogo que se quedó al cuidado de Benjamín Jarnés, y una dedicatoria a Juan Ramón Jiménez, el libro consta de cuatro partes:

- la primera, encabezada por una cita de san Juan de la Cruz⁹, que alberga 28 composiciones numeradas;
- la segunda, dedicada a José Ortega y Gasset, que engloba 22 poemas titulados, bajo el rótulo de «Paisajes»;
- la tercera, «Romances», que se compone únicamente de dos piezas numeradas de claro sabor lorquiano;
- y la última, «Sur», que acoge 5 composiciones sin título y numeradas también.

Tal como indican Chaparro Domínguez (2014: 252-253) y Garcerá (2016: 26-28), la recepción crítica de la colección fue positiva: las valoraciones destacaron, en primer lugar, el erotismo luminoso y atrevido del libro; en segundo lugar, la calidad de su versificación y el virtuosismo de la metaforización, merced a la cual se libera la imagen de las amarras de la lógica, ampliando el abanico de posibilidades del lenguaje poético.

9. «Estábame en mí muriendo / y en ti solo respiraba. / [...] / Yo me metía en su fuego / sabiendo que me abrasaba» (Ferreras, 2016: 63).

A guisa de ejemplo, referimos el juicio de José Díaz Fernández¹⁰, publicado en el periódico *Luz*, según el cual, las figuras de *Pez en la tierra* están repletas «de impresiones retenidas, como aquellas que sirven a los psicoanalistas para preparar sus fórmulas. [...] Por eso, las metáforas de Margarita Ferreras tienen un doble valor, plástico y psicológico, y traducen al lenguaje poético revelaciones puramente humanas» (en Garcerá, 2016: 26).

Pez en la tierra, en efecto, vio la luz en 1932, es decir, en pleno clima de rehumanización, donde la humanidad se convierte en la cifra de cada representación, respecto a la asepsia purista de la década anterior. Y la poesía de Ferreras es intrínsecamente humana e intimista, ya que su eje vertebrador consiste en la tensión no resuelta entre deseo erótico y realidad.

Por lo general, la elección estética de la poeta resulta coherente con lo que ocurría en la experimentación verbal vanguardista de los años 20 y 30 en España. La autora, de hecho, demuestra un gran dominio del registro impresionista, atento al matiz, a los cambios de luz y al cromatismo¹¹. La potencia lumínica de la colección hace que se sitúe «a medio camino entre la sugerencia plástica y el destello lírico» (Bagué Quílez, 2006: 220), ya que las estampas paisajísticas del poemario entrañan, a la par, cierto anhelo contemplativo y una invitación a la gozosa fusión con los elementos de la naturaleza¹².

Desde la perspectiva tropológica, la personificación y la sinestesia consiguen plasmar un acervo de imágenes que recuerda soluciones surrealistas o el ocurrente y conciso desenvolverse de las greguerías¹³. Por último, la predilección por el verso libre ratifica su vinculación con el contexto de modernidad.

No obstante, la adhesión a la poética contemporánea que acabamos de señalar, es posible divisar, en la obra de Ferreras, la adopción de ciertos tópicos clásicos de la tradición lírica española, sobre todo por lo que respecta a la temática amorosa, entendida bien como éxtasis místico que trae consigo la excitación sexual provocada por la demora de la entrega; bien como algo trágico, que hiere al sujeto poético, confinándolo en una dimensión victimal o martirial.

En honor a la verdad, resulta frecuente hallar, en los versos de las mujeres de este período, cierto sincretismo de estilemas procedentes del lirismo

10. Autor del ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), que dio primer sustento teórico al afán de politización y rehumanización que copó el panorama lírico español a partir de 1929.

11. «De la trémula copa de la tierra / se desbordan los verdes. / [...] / Camino entre las gasas azules de la sombra / entre risas de agua y frialdad de seda» (2016: 99).

12. «Me pinchan en los ojos las agujas de luz. / Llueven monedas claras sobre mi rtaje blanco. / Y a la orilla del río / soy una fruta de oro bajo los altos álamos» (2016: 99).

13. «La plaza / de un dorado caliente / [...] / mira al cielo / por el único ojo / de un estanque» (2016: 98).

tradicional y otros propios del experimentalismo contemporáneo. Aun así, el elemento que aglutina las varias manifestaciones poéticas femeninas de la Edad de Plata es el intimismo con el cual las autoras examinan temáticas comunes (cuales la pasión amorosa, el deseo, la maternidad), pero filtrándolas todas por la lente cambiante de la identidad femenina.

Con respecto a este último punto, la autorreferencialidad en *Pez en la tierra* se vehicula mediante una simbología poderosa, que aúna lo somático, lo vegetal y lo animal. La corporeidad –total o parcial– del sujeto poético se expresa a través de referencias a bestias genéricas¹⁴ o específicas. Muy recurrente, por ejemplo, es la mención a la serpiente: «Estiro las serpientes morenas de mis brazos» (2016: 97); «Beben las sierpes de mis brazos / la sangre azucarada / de un ramo de azucenas» (2016: 107). Y recordemos que la animalización que da el nombre al poemario entero es el bellísimo símil empleado para describir la intensidad espasmódica del deseo amoroso: «Eres agua y te busco. / Me revuelco como un pez en la tierra / cuando tú pasas» (2016: 70).

Sin embargo, en la mayoría de los casos, Ferreras acude a elementos telúricos, inscribiéndose en una tradición lírica antiquísima, que relaciona lo corporal femenino con lo vegetal, sobre todo en el arrebató erótico o en la unión sensorial con la naturaleza¹⁵. Aun así, la zamorana enlaza con el revisionismo mítico de ascendencia bíblica y escritural –que será propio de la lírica femenina de los años cuarenta–, derivando hacia estrategias subversivas de la iconografía místico-religiosa, que analizaremos en los apartados siguientes.

En última instancia, y para resaltar una vez más la excepcionalidad de esta autora, la intensidad plástica de ciertas imágenes y el empleo de un léxico no cotidiano sino, incluso, antipoético parece adelantar soluciones tremendistas. Efectivamente, hay alusiones a la viscosidad, la podredumbre y la mortandad¹⁶ que recuerdan el universo simbólico del existencialismo damasiano, tres años antes de que saliera el primer número de *Caballo Verde para la Poesía* (1935), donde Pablo Neruda, en su escrito incipitario, amplía la esfera de lo poetizable

14. «Voy por el monte, fiera de un pelo corto y áspero» (2016: 117).

15. «¿Fuimos gajos de un fruto, / ramas que nos nutrimos / de una misma savia?» (2016: 89); «Soy una fruta de oro / ácida y dulce, / fría y caliente» (2016: 73); «Tiemblo como una hiedra / enlazada en tu cuello / y viven mis raíces / dentro de tus entrañas» (2016: 92); «Tiemblo como una gota al borde de un cristal» (2016: 93)

16. «Morian corazones / entre espasmos de sangre. / Erizadas gargantas de paloma / bebían espumas de agonía / en cálices de rosa» (2016: 74); «Entre sierpe de sangre / rueda abrasado y ciego / coceando impaciente, / la entraña que le cuelga / por el boquete abierto» (2016: 83); «Danzan los esqueletos de las rosas. / En los ojos de charcos y pájaros / hay viscosas membranas» (2016: 118).

hasta incluir lo que siempre se había considerado antipoético, dando un nuevo rumbo a la lírica¹⁷ de anteguerra.

Lejos de vehicular tensiones dramáticas propias del existencialismo, esas soluciones formales revelan la ascendencia barroca de la obra, respaldada, además, por un simbolismo visual que tiende al oxímoron y a la paradoja, y a una tropología en la que se integran referencias a la liturgia cristiana y a la tradición mística.

A continuación, vamos a facilitar un estudio de los recursos metafóricos empleados, analizándolos en relación con los cinco sentidos y los elementos de la naturaleza, para examinar las soluciones estilísticas adoptadas por Ferreras para el tratamiento de erotismo y corporeidad.

Erotismo y sensorialidad pletórica: los cinco sentidos

Como adelantado, la vinculación de la autora a la estética coeva se desprende, en primer lugar, de la presencia copiosa de metáforas sensoriales; en segundo lugar, del tratamiento peculiar de la temática amorosa. Podríamos decir que retoma la lección del surrealismo, pero extremándola y contaminándola con rasgos propios de la poética femenina, afirmando una sensibilidad que se vale de asociaciones inéditas, en vista de resultados expresivos nuevos, donde se combinan sinestesias sorprendentes, personificaciones y sexualizaciones de la naturaleza, fusiones de sabores y valores. Todos los cinco sentidos son convocados por Ferreras para dar una adherente interpretación de la pasión. Efectivamente, el cuerpo asume un protagonismo categórico e incuestionable que nos proporciona las claves valorativas de la experiencia en y a través de la corporeidad.

Tal vez, lo más sugerente de la versificación de Ferreras es la abundancia de términos que describen sensaciones térmicas. La fisiología sensorial de la autora parece estructurarse en dos polos antitéticos: el primero, constituido por el frío; y el segundo constituido por el calor. Sin embargo –y aquí está el busilis del asunto–, esa dualidad sensitiva no se declina en una semántica opositiva que relacione el calor con la corporeidad y el erotismo, y el frío con el dolor y la privación.

La pasión suele tener su representación gráfica más patente en el fuego y los diferentes elementos vinculados a él, cuales llamas, hogueras, brasas...

17. En «Sobre una poesía sin pureza», Neruda expresa el terenciano concepto según el cual la poesía tiene que abarcar todo lo que atañe al ser humano, hasta hacerse «con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos» (1935: 5).

Efectivamente, en los poemas de nuestro análisis, el simbolismo erótico más empleado por la autora es el que se adscribe al ámbito semántico del calor, «por su carácter sexualizado» según la metodología crítica de Gaston Bachelard estudiada por Chaparro Domínguez (2014: 261)¹⁸. Considérense, a guisa de ejemplo, los siguientes versos: «Y mi sangre más tímida / se quema en la mejilla, / en una hoguera blanca / de llamas de azucena» (2016: 69); «¡Quema ese amor en tu deseo!» (2016: 90); «En las macetas húmedas, / arden como deseos geranios y claveles» (2016: 120); «¿Qué voluntad encendida desnuda mis sentidos?» (2016: 93). O también (2016: 49):

Hora caliente.
 Vibración nerviosa.
 [...]
 Los pájaros, los árboles, las rosas,
 las bocas encendidas y entreabiertas
 pierden su vida gota a gota.

Ahora bien, pese a que el frío puede adquirir diferentes significados, Ferreras lo emplea mayoritariamente para expresar el deseo y la excitación provocados por la presencia del amado (2016:72):

Soplo de primavera
 sobre mi espalda fría.
 Presiento tu voz en la sombra.
 [...]
 ¡El hielo de tu blancura
 me corre por los costados!

O antes (2016: 68):

¡Siempre esos ojos fríos!
 ¿Quién me llama
 desde su fondo turbio?

Densas emanaciones,
 malsano escalofrío
 de carne soñolienta.
 [...]
 Voy dentro de tus ojos
 con las venas abiertas.

Con lo cual, el erotismo cálido, luminoso y pasional, convive con el erotismo álgido y arrebatador que el yo lírico siente en el encuentro amoroso. La presencia (física o espiritual) del ser querido desencadena sensaciones físicas

18. La investigadora ofrece un listado de poemas donde prima la poetización del fuego como elemento erótico: 5, 9, 10, 11, 14, 18, 25, 30, 34, 46, V.

que abarcan síntomas y reacciones del organismo contrastantes, llegando a aparecer en concomitancia: «Soy una fruta de oro / ácida y dulce, / fría y caliente» (2016: 73).

La riqueza de referencias térmicas antinómicas le sirve a la autora para crear una auténtica fenomenología del deseo, cuya patogénesis tiene su punto de arranque en la otredad ansiada.

Otra peculiaridad destacable es la semántica lumínica a la que acude la poeta. También por esa dominante estilística rige una ambigüedad de fondo que procede de la polisemia a la que se somete la simbología de la visión, relacionada con el deseo.

El tratamiento de la temática en cuestión se realiza –una vez más– siguiendo un esquema contrastivo que alterna el acto de mirar, consciente y extasiado, con la invidencia. La vista, en la colección de Ferreras, es prerrogativa exclusiva de la naturaleza, sentido mediante el cual –merced a unas espléndidas y virtuosas personificaciones– cada elemento se relaciona con los demás, estableciendo íntimas correspondencias con su entorno. Así, por ejemplo (2016: 98):

La plaza
[...]
mira al cielo
por el único ojo
de un estanque.

Y más adelante (2016: 121):

Como en un velo tornasol
juegos de oro y violeta,
abre y cierra sus ojos el cielo.
[...]
Los árboles se miran en los ríos
sus trajes de esmeralda
con lentejuelas claras.

Las indagaciones personales del yo lírico, en cambio, parecen desarrollarse siempre en la sombra, en un estado de borrosidad anímica que reduce la visión. No por casualidad aparece muy a menudo el motivo de la ceguera. El primer poema que abre la colección, en efecto, se desarrolla alrededor de la pareja de antónimos videncia/invidencia. Hundido en la tenebrosidad, el individuo lanza a tientas sus interrogantes: «¿Quién tira esos hachazos / cortando las amarras de mi fe? / ¿Quién cambia el rumbo de mi vida? / Giro en el círculo de una tristeza ciega» (2016: 65).

El cierre de la composición esclarece la interpretación de la misma. La luz es connotación propia de los ojos del alocutario del poema, de ese «tú» amado

que se materializa en la sombra. El sujeto poético se nombra a sí mismo como simple reverberación refractiva de la fuente lumínica que es la otredad: «No quería creer / que la luz de tus ojos / era el reflejo mío» (2016: 65). La ceguera, efectivamente, aparece en concomitancia con el ser querido, cuya presencia altera la entereza del yo lírico, lo obceca para luego ceder al deseo (2016: 68):

¡Siempre esos ojos fríos!
 [...]
 Quiero huir y no puedo.
 Quedaré diluida
 en la mirada ciega.
 [...]
 Voy dentro de tus ojos
 con las venas abiertas.

A veces, es la misma visión del amado que calcina al sujeto poético antes de rendirse al abrazo erótico (2016: 79):

No puedo mirarle.
 Ciega como un sol por dentro.
 Su grito paraliza los astros.
 [...]
 Entre sus garras invisibles
 lucha mi cintura
 con sacudidas de serpientes.

Como venimos detallando, la representación del mundo vegetal en Ferreras necesita el auxilio de los cinco sentidos para transmitir toda su potencia refulgente y vivificadora, para expresar esas correspondencias íntimas que se establecen entre sus elementos. *Pez en la tierra*, además de derroche de notas cromáticas, es un auténtico dispendio de vibraciones acústicas, que se compendian en el poema «Voces vegetales», donde es casi posible divisar un *crescendo* de sonoridades que arrancan de unas «frías voces de raso» para llegar a los «chillidos de geranios» (2016: 119):

Frías voces de raso,
 roncros arrullos de las aves en celo,
 gritos ácidos de verdes estrujados.
 Voces amargas de la savia joven,
 [...]
 El grito pasional de los claveles,
 chillidos de geranios.
 Tienen el espesor del terciopelo
 las voces orientales de los nardos.

Más allá del virtuosismo en las sinestesias y el impacto visual de la personificación, quisiéramos destacar la antítesis representada por los arrullos –que, además de ser el habla seductora de palomas y tórtolas, indica también un susurro o ruido leve que sirve para adormecer– y los gritos o chillidos. Efectivamente, la casi totalidad de las notas acústicas recogidas en *Pez en la Tierra* se polarizan alrededor de esos dos puntos extremos, o sea, el clamor y el silencio.

Con la salvedad de «Sin ruido», donde la ausencia de sonido cobra connotaciones sexuales¹⁹, la quietud, la falta de estruendo no significa paz, sosiego o reposo sino lo contrario: «Me llamaban con su voz sin sonido / en ciudades dormidas, casas deshabitadas, / nidos vacíos, cauces secos, / árboles mutilados, pozos sin agua» (2016: 76).

Tal y como se desprende de esos versos, el silencio evoca imágenes fantasmales, en un entorno de desolación que lo agrieta todo, donde fealdad y muerte se entrelazan. El silencio tiene un sopor mortífero que aturde y hace palidecer: «El soplo del silencio va apagando las rosas. / [...] / Como en un agua tibia mis párpados se entornan» (2016: 100). O más adelante: «Me voy quedando pálida / en brazos del silencio» (2016: 107). Asimismo, el grito se postula como un acto de protesta del yo lírico ante el desengaño amoroso: «Tú has sido piedra en mi camino. / Vete. Con alarido interno / protestan mis entrañas» (2016: 89). Y se configura siempre como un conato doloroso y devastador, que necesita encarnarse en el cuerpo de otro elemento –sea animal o vegetal– para llevarse a cabo: «Grité en el cuerpo de las fieras» (2016:75); «Grité por las bocas redondas de los pinos» (2016: 86). Hasta los olores que exhalan de la tierra la hieren, como en un parto de luz, generando un grito telúrico: «La tierra en un grito de cristal y de luz / abre su cuerpo puro y primitivo / lleno de esencias acres» (2016: 103). O, más adelante: «En el silencio de oro / grita un vientre de bronce / dando a luz una hora» (2016: 121).

En resumidas cuentas, entre el silencio y el grito, el sujeto poético de *Pez en la tierra* es un yo sufridor, a merced de un sentimiento amoroso hostil que intenta desahuciar de sí y que termina contaminando hasta su entorno.

El amor existencial que aparece a lo largo del poemario parece caracterizar también a las sensaciones físicas que atañen al sentido del gusto. De hecho, tanto el sentimiento amoroso como las mutaciones de la naturaleza se connotan con un amargor de fondo. Considérense esos versos: «Voy buscando sabores amargos de la noche» (2016: 104); «Y dejan en los labios / ese sabor amargo

19. «Llueve... / Llueve sin sonido. / Como una boca ávida el agua se desliza / en roce íntimo y sensual, / sin ruido» (2016: 101).

de los amores fuertes» (2016:120). Sin embargo, la mayoría de referencias gustativas, en la colección, se pueden ordenar en un esquema binario que incluye dos categorías: el hambre y la sed –esta última mucho más frecuente²⁰–. El acto de beber se configura siempre como deseo ardiente de fusionarse bien con el ser amado («Y bebo delirante con avaro deleite / el terciopelo de la sangre / que fluye a borbotones / de sus labios ardientes» [2016: 79]), bien con la naturaleza («Con ojos y con boca / bebo a sorbos salvajes / los colores mojados / y el vaho cálido y acre» [2016: 113]).

En ambos casos, el yo lírico sacia su sed con instinto impetuoso y casi bestialidad. Esa animalidad aparece también en las menciones al apetito. El sujeto poético come vorazmente, con voluptuosidad: «Cierro los ojos / y me trago la luna / pura como perla» (2016: 108). Asimismo, el sol ejerce su poder fagocitario con la sombra, tras oxidarla: «La lengua corrosiva del sol / ha comido la sombra» (2016: 97).

A la demasía de notas cromáticas y térmicas de la colección es preciso añadir las olfativas que copan por entero el poemario. Tal y como se puede colegir de los versos citados, el universo poético de Ferreras posee una carnadura icónica en la que lo telúrico y lo somático se mezclan, merced a una simbología adscrita al ámbito vegetal y conjuntamente con la personificación de los elementos naturales, dando lugar a un vitalismo ahora brioso, ahora doloroso. Todo el cosmos plasmado por la autora es elemento vivo, teñido de colores, que respira, toca, ve, oye, padece frío y calor, y exhala olores: «Hoy huele a tierra húmeda, a jazmines en flor / y a savia nueva en el jardín» (2016: 109). O también (2016: 88):

Yo soy una esponja
sumergida en mí misma
y en este olor inmenso
de cal y humedad
de flores y de incienso.

Aun así, frecuentemente el aroma es un elemento que suele despertar la evocación de un recuerdo remoto de carácter casi siempre sensual (2016: 78):

Huelo estas lilas.
[...]
Siervas de los sentidos
de los ecos remotos
en delicia presente.

20. Chaparro Domínguez recoge una clasificación de poemas en los que el acto de beber es el elemento dominante: 7, 11, 14, 15, 20, 21, 39 (2014: 256).

El ser amado deja constancia de su paso en los vestigios de un perfume no solo evocado en la fragancia de unas flores, sino que permanece en la prenda del yo lírico tras un encuentro que se confiesa a las rosas: «Olores acres de tono energético / hay en mi terciopelo. / ¡Anoche, rosas, sobre la berta de gris encaje / tuve su pelo!» (2016: 110).

Destacable la connotación negativa de esos olores que se definen «acres», o sea, ásperos y picantes, pero también desapacibles, que causan disgusto o enfado. En efecto, en todas las composiciones de *Pez en la tierra* el ser querido brilla por su ausencia. El sujeto poético se desvive en el intento de recrear su figura. Tal vez, el olfato sea el sentido más empleado por la poeta en ese conato heurístico que es cruz y delicia a la par: «Entre un olor de ausencia, / rueda una voz que tiene / el sopor de la muerte» (2016: 104). O, más adelante: «Respiro con delicia frías esencias acres. / ¡Llevo un olor más vivo como la carne de los árboles!» (2016:111). Sin embargo, el olor no hace sino rematar el peso de la falta: aunque se intente alargar los brazos para ceñir al ser amado: «Estiro las serpientes de mis brazos. / Pesa el olor amargo de la savia revuelta» (2016: 97).

Las huellas místicas

Como venimos detallando, Ferreras bebe del pozo de la mística, apelando al santo carmelita y Doctor de la Iglesia. Suyos son los versos incipientes que inauguran *Pez en la tierra*, extraídos del poema «Super flumina Babylonis», paráfrasis del salmo 136, que hace referencia al cautiverio en Babilonia por Nabucodonosor. La cita es muy indicativa porque nos proporciona claves para desentrañar la poética de Ferreras. Su intenso erotismo, de hecho, se fundamenta en la misma tensión erótica subyacente en toda representación del éxtasis espiritual, y en la fenomenología corporal, según la cual el cuerpo se configura como realidad integradora de los sentidos y sede de la experiencia.

Las huellas sanjuanistas en la poesía de Ferreras se desprenden, en primer lugar, de las referencias a las azucenas (2016: 69, 74, 88, 93, 107), especie vegetal que, junto con los lirios, resulta ser la más mentada en la geografía floral de la colección. En segundo lugar, la herencia carmelita se puede apreciar por las menciones a un contexto de nocturnidad que se postula como entorno espacial propicio para la experiencia amorosa (2016: 106):

¡Noche llena de corazones de oro
y soles macilentos que tiemblan
en el frío violeta de la sombra!
[...]
El Amor y la muerte se besan en la boca.

Como se deduce del último verso, el amor no se postula como fuente de gozo, sino de sufrimiento, al estar íntimamente conectado con la muerte. En esa oscuridad se experimenta, de hecho, la privación, la ausencia o la espera frustrada del ser amado: «Dentro de mi pecho sigue tenazmente / el reloj de sangre contando los días / contando las horas que pasan sin verte» (2016: 82). Al igual que los místicos, quienes sufren en la carne el deseo de la unión espiritual, el sujeto poético de Ferreras padece en el cuerpo la dilación del encuentro amoroso y el desgaste psicofísico que conlleva. Este proceso se describe, a menudo, como una clase de éxtasis, en la que el yo lírico se retrae como en trance, asumiendo caracteres propios de la iconografía místico-barroca: «Y te espero unguida de esencia de nardo, / los brazos en cruz, / la mirada extática» (2016: 82).

De la fenomenología erótico-mística, Ferreras adopta, además, otro elemento, o sea, la consideración positiva del dolor, entendido como paso previo y purgativo para la vía unitiva. El sufrimiento físico es sacrificio necesario para disfrutar la vida verdadera y dichosa con el amado y en él. Por ende, hasta la muerte –y su dolor– es un martirio plausible si garantiza esa unión (2016: 77):

Y deseo la muerte
 por amor a la vida.
 Nutrida de mis lágrimas,
 se abre desfallecida
 la flor de mi sonrisa.
 Soy la llama de un cirio.
 En interno martirio,
 me consumo a mí misma.

Huelga decir que la paradoja inicial del poema establece un paralelismo espontáneo con los célebres versos teresianos: «Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero». Aun así, quisiéramos subrayar la importancia de la referencia martirial para sufragar la identificación entre *amor* y *dólus*.

En todas las secciones del poemario abundan las menciones a cuchillos, alfileres y agujas (2016: 72, 73, 75, 88, 99, 114, 125, 127, 135) que traspasan al sujeto poético, alimentado el victimismo de fondo de todo el libro. Surge inmediata, otra vez, la similitud entre el dardo de oro que horada el corazón de la santa de Ávila en el clímax de su transverberación²¹ o las flechas que

21. «Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas» (1915: 234).

recibe la Esposa del *Cántico espiritual* del místico carmelita²². Sin embargo, la experiencia corporal y el erotismo en la obra de Margarita Ferreras, gracias a su disfraz místico más o menos explícito, terminan por provocar un efecto más perturbador por la polisemia de los referentes.

Esos instrumentos de acero expresan, por un lado, la inclemencia de la naturaleza que hiere al ser humano: «Por el suelo había soles / en botes de hojalata, / nos pinchaban en los ojos / sus agujas irisadas» (2016: 127); «Me pinchan en los ojos las agujas de luz» (2016: 99); «Hiere como un cuchillo el aire de la sierra» (2016: 88); «Me clavó sus agujas la lluvia» (2016: 75). Por otro, entrañan contenidos sexuales que postergan, y por ello prolongan, el goce de los sentidos. Considérense esos versos (2016: 73):

Revoloteas
 como una mariposa,
 con un alfiler grande
 atravesando el cuerpo.
 ¡En el arranque de la nuca
 la aguja fría del deseo!

La mariposa es trasunto poético del ser amado, al cual apela el sujeto poético mediante la segunda persona singular del verbo («revoloteas»). La carga erótica del poema se desprende, sí, de la mención al alfiler como instrumento propio para la penetración; pero, sobre todo, de la connotación del yo lírico como una «fruta de oro», al acecho de un insecto provisto de una espiritrompa y que le sirve para libar el néctar de las flores que poliniza. A esto se añade que, en toda la colección, el símbolo de la mariposa como elemento erótico es bastante frecuente²³.

Para mayor inri, en el cierre de la composición el deseo se describe como una aguja que atraviesa la nuca. Sin embargo, tanto la localización de la punción—la nuca, parte vital del cuerpo— como el adjetivo empleado para expresar la sensación física provocada por ella, «fría», termina por barnizar la imagen con un tinte agrídulce, que mezcla dolor y placer.

En efecto, en *Pez en la tierra* todas las menciones al tacto se tiñen de un halo de violencia trágico, muy a menudo relacionado con la simbología de la herida de amor y los cuchillos. Considérense estos casos: «Prefiero seguir / la lección de la rosa. / Si una mano me hiere / le daré mi aroma» (2016: 91);

22. «Mas ¿cómo perseveras, / ¡oh vida!, no viviendo donde vives, / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del amado en ti concibe?».

23. «Y se ahogan, amándose, / dos mariposas blancas» (2016: 121).

«Traspasadas de sol / las acacias agitan millones de cuchillos / en torno de un corazón violeta» (2016: 114).

En este último caso, los rayos de luz que penetran las acacias en una determinada hora del día asumen la connotación de armas puntiagudas. El antropomorfismo que preside todo el poemario cobra tintes nefastos en la descripción del entorno naturalístico: las connotaciones humanas otorgadas a la naturaleza (la mano, el beso) pierden carácter positivo para expresar una sensación de arrebato: «¡Qué frenesí de viento! / Un deseo imposible tiembla en las hojas altas. / Una mano desgarrar los grises terciopelos. / Se ven charcos azules» (2016: 111). O más adelante (2016: 117):

Ciñe el cielo a la tierra con sus brazos de aire.

[...]

Clavan con más ahínco

sus uñas en la tierra

los troncos centenarios.

Hasta las estampas declaradamente eróticas, donde la naturaleza sufre una sexualización profunda y su interacción con el yo lírico se declina siguiendo la fenomenología propia del deseo, están impregnadas de cierta violencia (2016: 113):

Con furioso aleteo

las sedas luminosas

se ciñen a mi cuerpo.

Abre el aire

la flor de mi cabello.

Siento sus dedos húmedos

por muslos y por senos.

Asimismo, el aroma que exhala de la tierra tras la lluvia se define como una «caricia fría» que sube por la espalda (2016: 102).

Sin embargo, la primera composición de la sección «Romances» protagoniza un encuentro amoroso entre una genérica «mujer» y unos «ojos negros» que la embrujaron. Todo el poema –desde los primeros octosílabos «Por la verde, verde oliva / y el verde, verde limón» (125)– está repleto de ecos lorquianos, en el derroche de cromatismo, la temática, la simbología (la sombra, la Blanca muerte, la naturaleza). Aquí también el erotismo alcanza vetas trágicas que van desde la violencia inicial hasta la casi transformación en una serpiente, como en un encantamiento maligno (2016: 125-126):

Llega y abraza con furia
a la mujer deseada
y le da en el corazón
el duelo de las entrañas.
[...]
Los martillazos del pecho
la van poniendo amarilla,
las piernas se le desmayan
y le amarga la saliva.
Enroscándose ella misma
el cuerpo de la culebra,
dice con voz de martirio
y al mismo tiempo de entrega.

Estrategia similar se adopta en el poema anterior, que orbita siempre alrededor del deseo amoroso y la fisicidad. La composición se estructura *in crescendo*, ya que la presencia del amado, antes presentida en la sombra, provocando la agitación y el turbamiento del yo lírico («Presiento tu voz en la sombra. / ¡Llevo tu voluntad / como una argolla al cuello! / El corazón galopa» [2016: 72]), se materializa en el encuentro y el contacto («Un enjambre de deleites / sorbe el rosal de mis labios. / [...] / ¡El hielo de tu blancura / me corre por los costados!» [2016: 72]). El roce del amado va connotándose de rasgos negativos, ya que el simple tacto le resta vitalidad. Aun así, la autora acude otra vez a la imagen del cuchillo, para describir la excitación: «Y desgarro yo misma / los bordes de la herida. / ¡Ah, qué canción de cuchillo / dice mi sangre saltando!» (2016: 72).

El término «canción» suele evocar sensaciones festivas en el imaginario colectivo. Corroboración esta impresión el hecho de que el sujeto de la oración cumple la acción expresada «saltando», o sea, otra manifestación de júbilo. El elemento sorpresivo reside en la adyacencia de referentes contrastantes: la canción es un canto de cuchillo cantado por la sangre. Se vuelve a repetir esa combinación de placer y dolor en la descripción de la fisicidad.

Quisiéramos destacar que aparece por primera vez la mención directa a la herida, reelaboración del tópico clásico de la «llaga de amor», pero en una poetización del todo peculiar. Sin embargo, si en la poesía mística la laceración —que marcaba el fin del deseo físico y el comienzo de la exaltación espiritual— se sufría pasivamente —la antropomorfización de Dios cedía al divino atributos propios del ser humano para concretar su acción sobre el individuo— en Ferreras se verifica una subversión, ya que es la misma voz lírica que desgarra su herida, expresando la sensación de arrebató que acarrea la plenitud de la pasión o su anhelo insatisfecho.

La autodeterminación del sujeto poético

El último dato nos parece interesante para reflexionar sobre la poetización del sujeto poético. La autodeterminación del yo lírico parece vacilar entre dos polos antitéticos: el de la pasividad, por un lado, al presentarse el yo lírico como víctima sacrificial y mártir; el de la actividad, por otro. A continuación, analizaremos dos casos en los que se hace patente este contraste.

Ya anteriormente se ha especificado que Ferreras emplea la animalización como marca autorreferencial, manifestando cierta predilección por la serpiente como referente analógico de la metaforización. En los versos citados, la mención a las extremidades superiores del cuerpo humano como unas culebras genera una traslación de sentido bastante inmediata y deductiva. Aun así, nos parece sugerente que la autora acuda al mismo símbolo para significar las zozobras de vivir, que se insinúan, como una tentación edénica (2016: 134):

Pisas desesperada
la sierpe de tu pena.
Luchan las sacudidas
de su cuerpo viscoso
con tus piernas crispadas.
[...]
Y sube por tu espalda
fría como una hiedra.

Ferreras echa mano de la tradición bíblica, por un lado, con la alusión a la serpiente tentadora que, según las Escrituras, indujo a Eva a comer el fruto prohibido; por otro, reproduce la iconografía mariana de la Inmaculada Concepción de la Virgen, en la cual se representa a la madre de Cristo pisando la cabeza del reptil bajo su pie²⁴. No obstante, los versos citados no describen una victoria sino una derrota, ya que la culebra termina por subir por la espalda de la mujer. Se combinan, en la misma imagen, la suerte de Eva y la actuación de María –estrategia literaria muy en boga en la poesía femenina de la primera posguerra– con la finalidad de reforzar el victimismo mesiánico al que se aludió con antelación.

Ese dinamismo emprendedor alcanza el ápice en el poema 12 de la primera sección –mentado anteriormente por su intertextualidad mística con la referencia al martirio y la paradoja del deseo de la muerte–. En la última estrofa, el yo lírico –antes mártir que se consume en sí misma como la llama de un cirio, en una ofrenda sacrificial– que se presenta, ahora, como una sacerdotisa que

24. Las fuentes escriturísticas en las que se fundamenta la simbología son Gn. 3, 15 y Ap. 12.

convida al ser amado al banquete amoroso, ofreciéndole el cáliz de la pasión (2016: 77):

Hombre de Pensamiento,
te convidó a emoción
y la púrpura cálida
en cáliz de cristal
te ofrezco.

El poema está presidido por un fondo religioso deducible, más allá de la intertextualidad mística, de las referencias al aparato litúrgico católico, merced al cual se realiza una masculinización del sujeto poético, que pasa a ser de víctima sacrificial a ministra del sacrificio. La masculinización aludida se refuerza aún más en el cierre: «Bebe el licor vital / y mezclaré a tu sangre / mi transustanciación» (2016: 77). Como en una oblación redentora, no solo la sangre del yo lírico como elemento vivificador y salvífico, sino que la mención a la transustanciación²⁵ le otorgan una connotación mesiánica, ensalzando su individualidad femenina. La envergadura de esa dinámica subversiva se deduce de la eficacia de la ofrenda (activa y efectiva como la de un sujeto masculino) y de la iconografía atípica de esa mártir-ministra-mesías.

Ferreras apela a un término modélico arraigado en la conciencia colectiva (la santa mística) y portador de un significado universalmente reconocido (la herida de amor sufrida en la carne), para contaminarlo con rasgos propios de una simbología pasional masculina (la de Cristo), a través de la cual canalizar su mensaje subversivo (la sexualidad activa). Por ende, la pasividad latente en esa condición martirial se altera gracias a otro recurso de la misma naturaleza: tras ocultarse detrás de las facciones perfectamente ortodoxas de Cristo, la mártir cumple de forma proactiva su personal sacrificio salvífico.

Esa fluctuación en la poetización de sí misma realizada por Ferreras es perfectamente inteligible a la luz del contexto histórico español de los años 20 y 30. En efecto, la marca identitaria y autorial que afloró en la lírica escrita por mujeres siguió una dinámica paralela a la del vacilante surgimiento de la autoconciencia femenina que había iniciado con los primeros vagidos del siglo XX. Sin embargo, ese periodo de transición hacia un nuevo estereotipo de mujer moderna conllevó ciertas fluctuaciones en la poetización de sí mismas realizada por las mujeres²⁶. En efecto, en la poesía de esas autoras se pueden rastrear

25. En la doctrina católica, conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo.

26. Acerca del tema, considérense: Kirkpatrick (2003), Nieva de la Paz (2009), Vilches de Frutos, Nieva de la Paz, López García y Aznar Soler (2014), Ramón Torrijos (2017).

tanto conceptualizaciones que se alejan de las convencionales²⁷, como otras que inciden en la lógica, tradicionalmente aceptada, de sumisión al varón²⁸. Además, ambas tendencias pueden convivir en la poética de una sola escritora²⁹, perfilando la evolución desde la aceptación hasta la desmitificación de los estereotipos genéricos (Plaza Agudo, 2015: 85). En esa misma dinámica se insertaría la producción de Ferreras.

Conclusiones

Con todo lo expuesto, y tras nuestro breve recorrido por las principales claves interpretativas de su obra, Margarita Ferreras puede –con razón– considerarse integrante destacada de esa generación de autoras activas en la Edad de Plata, no solo por sus avatares biográficos, sino también por la extraordinaria originalidad de su único poemario.

Los versos de la zamorana revelan, tal como se ha intentado demostrar en el presente estudio, una clara continuidad con el contexto de modernidad y la tradición lírica femenina del primer tercio del siglo xx. Aun así, su versificación se adelanta a soluciones estéticas posteriores, propias del quehacer lírico de los años cuarenta.

En sus merodeos por las corrientes vanguardistas, Ferreras respeta formalismos y convenciones del movimiento, liberando su discurrir poético de las amarras de la métrica y la lógica, merced a una metaforización atrevida que exalta la sensorialidad y la experiencia corporal, dando una visibilidad potente e inusitada a la sensualidad femenina.

Por lo que respecta al tratamiento de la imagen de la mujer, esta se decanta hacia asociaciones con lo sacrificial o lo trágico, en analogía con la tensión espiritual y la fenomenología corporal de la poesía mística. Sin embargo, intenta un alejamiento de las poetizaciones tradicionales, al esbozar un nuevo planteamiento de los roles de género en la relación amorosa, sugiriendo el traspaso de la pasividad de la *amada-santa mística* al activismo del papel de *amante-sacerdotisa*, que protagoniza y hasta gestiona el ritual amoroso.

Acudir al caudal lírico de Ferreras implica –amén de rescatar un corpus aún casi desconocido– revelar la sensibilidad humana y artística de una poeta injustamente denostada, para quien la conjunción de vida y obra se hace imprescindible para esclarecer la complejidad de su personalidad.

27. Lucía Sánchez Saornil, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Ana María Martínez Sagi, Concha Espina, Elisabeth Mulder y Margarita Ferreras, entre otras.

28. Cristina de Arteaga y María Luisa Muñoz de Buendía, por ejemplo.

29. Véanse Josefina de la Torre, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder o Susana March.

Bibliografía citada

- ALBORG, C. (2000), «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstras o musas?», en Marina Vilalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-32.
- ARENÉS, J. (2007), «La cuestión de género o la derrota del hombre heterosexual en Occidente», *Criterio*, 2367.
- ARIAS DE LA CANAL, F., ed. (1997), *Primera antología de la poesía homosexual. Los arquetipos orales de veneno, fango, punición, mutilación y devoración*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2011), «Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939)», *Lectura y Signo*, 6, pp. 219-233.
- CEVEDIO, M. (2003), *Arquitectura y género: espacio público – espacio privado*, Barcelona, Icaria.
- CHAMPOURCIN, E. de (1952), *Presencia a oscuras*, Madrid, Rialp.
- CHAMPOURCIN, E. de (1931), *Cántico inútil*, Madrid, Aguilar.
- CHAMPOURCIN, E. de (1931): *La voz en el viento*, Madrid, CIAP.
- CHAPARRO DOMÍNGUEZ, M. A. (2014), «La imagen poética en la obra de Margarita Ferreras según Gaston Bachelard», *Revista de Literatura*, núm. 151, pp. 249-266.
- COLE, G. K. (2000), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Nueva York, The Edwin Mellen Press.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930), *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus.
- EISENBERG, D. (1999), «La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture», en David William Foster (ed.), *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, pp. 1-21.
- F GARCERÁ (2016), «“Grité en el cuerpo de las fieras”: tras las huellas de Margarita Ferreras», en Margarita Ferreras, *Pez en la tierra*, ed., introd. y notas de F. Garcerá, Madrid, Ediciones Torremozas.
- FERRERAS, M. (1932), *Pez en la tierra*, Madrid, Editores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.
- FREIXAS, L. (1996), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- GALLOP, J. (1982), *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, London, Macmillan Press.
- GALVIN, M. E. (1999), *Queer poetics. Five modernist women writers*, Westport, Greenwood Press.
- GARCÍA, A. (2019), «Margarita Ferreras recupera su voz», *La Opinión: El Correo de Zamora*, 08/09/2019, online <<https://www.laopiniondezamora.es/zamora/2019/09/08/margarita-ferreras-recupera-voz-1186051.html>> (consultado el 19/09/2022).

- GÓMEZ GARRIDO, M. (2013), «Conflicto de identidad: identificación sexual en tres poetas de la Edad de Plata», *Signa*, 22, pp. 333-358.
- HIRSH, E. D. (1987), *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, New York, Vintage.
- KIRKPATRICK, S. (2003), *Mujer, Modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- LUENGO LÓPEZ, J. (2008), «Prensa femenina y mujeres periodistas. Comunicación, cultura e identidad en las representaciones de género del primer tercio del siglo XX», en Ricardo Pérez-Amat García, Sonia Núñez Puente y Antonio García Jiménez (coords.), *Comunicación identidad y género*, Sevilla, Fragua, pp. 320-330.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- MÉNDEZ, C. (1926), *Inquietudes*, Madrid, Imp. de Juan Pueyo.
- MERLO, P. (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- NERUDA, P. (1935), «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1, p. 5.
- NEIVA DE LA PAZ, P. (2009), *Roles de género y cambio en la literatura española del siglo XX*, New York, Rodopi.
- PERSIN, M. H. (1987), *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, London y Toronto, Associated University Presses.
- POBLACIÓN, F. (2021), «La voz perdida de Margarita Ferreras», *El Viejo Topo*, núm. 397 (febrero), pp. 52-57.
- QUANCE, R. (1998), «Hago versos señores...», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V, Barcelona, Anthropos/Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, pp. 185-210.
- RAMÓN TORRIJOS, M. (2017), «La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la generación del 27», *Poéticas*, 7, pp. 49-79.
- SAHUQUILLO, Á. (1991), *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- TERESA DE JESÚS, santa (1915), *Obras de santa Teresa de Jesús editadas y anotada por el p. Silverio de Santa Teresa*, Burgos, El Monte Carmelo.
- TORRE, J. de la (1927), *Versos y estampas*, Málaga, Litoral.
- VALDERRAMA, P. de (1928), *Huerto cerrado*, Madrid, Caro Raggio.
- VILCHES DE FRUTOS, M., Pilar Nieva de la Paz y José Ramón López García (2014), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi.

- VILLENA, L. A. de, ed. (2002), *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- ZAVALA, I. M. (1998), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos /Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.

